

Waldemar Klemm

"Panna Leokadia widzi cały garnitur" : o ubraniach w "Lalce" Bolesława Prusa

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 88/4, 53-74

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

WALDEMAR KLEMM

„PANNA LEOKADIA WIDZI CAŁY GARNITUR”

O UBRANIACH W „LALCE” BOLESŁAWA PRUSA

1

Stosunkowo wcześniej w recepcji powieści Prusa pojawiło się przekonanie, któremu najdobitniej dał wyraz Ludwik Krzywicki, kiedy pisał:

Jak Dickens w Anglii, Balzac we Francji, tak Prus u nas stanie się świadectwem natury historycznej, świadectwem, które dalekim pokoleniom opowie, jak ludzie żyli życiem powszednim w Polsce w drugiej połowie w. XIX¹.

Klasyczne dziś monografie twórczości pisarza utrwaliły to wyobrażenie, mniej lub bardziej przekonująco dowiodły tezy o „ściśłości i dokładności w opracowaniu tła”, o rozmiłowaniu „w różnorodności i swoistym charakterze drobnych szczegółów obyczajowych” czy o „wierności realiów *Lalki*, wierzytelności autorskiego zapisu”².

Zmieniające się konwencje lektury i znaczące przesunięcie punktu ciężkości w ocenianiu arcydzielnosci *Lalki* z jej walorów poznawczych na jakości artystyczne sprawiły, że najnowszy opis tego dzieła rejestruje wprawdzie zawarte w nim fragmenty służące „werystycznemu, reporterskiemu »zaprotokółowaniu« rzeczywistości”, ale ich funkcję interpretuje od nowa. W tym ujęciu —

[*Lalka* jest dziełem,] któremu naturalistyczne dążenie do rzetelności informacyjnej i naturalistyczna bezpruderyjność pomogły [...] stać się forpocztą nowej fazy dziejów gatunku: fazy modernistycznej [...] ³.

Ta nowa faza zaś, najogólniej rzecz ujmując, miała zaznaczyć się postępującą destrukcją strukturalnych reguł realistycznego powieściopisania, w tym destrukcją techniki reportażu i protokołu na rzecz techniki retardacji i ornamentyki.

Ubiory powieściowe należą do najogólniej rozumianego tła powieści. Nie były jednak nigdy przedmiotem szczególnej uwagi monografistów Prusa, którzy w kontekście realiów rozpatrywali przede wszystkim problematykę przestrzeni i stosunków przestrzennych powieści, tzw. realia polityczno-histo-

¹ L. Krzywicki, *Wspomnienia*. T. 2. Warszawa 1958, s. 425.

² Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*. Wyd. 2. Warszawa 1972, s. 193. — H. Markiewicz, „*Lalka*” Bolesława Prusa. Warszawa 1967, s. 7. — J. Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*. Wyd. 4. Warszawa 1975, s. 375.

³ J. Bachórz, wstęp w: B. Prus, *Lalka*. T. 1. Wrocław 1991, s. XX, XXXIX. BN I 262.

ryczne lub sytuacje i zjawiska obyczajowe. Przedstawiany tutaj opis westymentum powieściowego *Lalki* nosi w tej sytuacji charakter rekonesansowy, stanowi próbę zarysowania problematyki i daleki jest od wyczerpania tej problematyki. Jednocześnie dzieli z nowszymi pracami na temat tej „powieści mąjącej blisko 40 tysięcy wierszy”⁴ przekonanie, że każdy element struktury powieściowej ma sterującą zdolność przekraczania raz przypisanych mu funkcji i znaczeń.

Przedstawionemu zarysowi towarzyszy również przekonanie, że ubiór jest zawsze znaczący, przy czym znaczenie ubiorów, przeniesionych w znaki słowne nigdy nie jest w tekście literackim eksplikowane bezpośrednio. Charakterystyka ubioru poszczególnych postaci w utworze jest obliczona na rozpoznanie przez czytelnika, toteż podejmowana przeze mnie próba rekonstrukcji wpisanych w nią znaczeń dokonywana jest z określonej perspektywy historycznej. Fakt, iż pojedynczy kostium jest znaczący tylko dla kogoś, dla kogo jasny jest system stosunków społecznych i właściwy mu system ubiorów, stwarza w tym względzie szereg nie dających się uniknąć trudności i prowadzić może do nieporozumień i błędów. Dla kogoś postronnego kostium wyizolowany z systemu traci bowiem swoją informatywność.

Ubiór jest swego rodzaju społeczną nazwą człowieka. Dlatego sam eksplikuje „treść” człowieka i może służyć jak środek, „język” takiej eksplikacji. Zespół słownych informacji o ubiorach w obrębie tekstu powieściowego jest sam silnie zorganizowanym systemem, mającym przy tym zdolność modelowania innego systemu: wewnętrznej organizacji grupy społecznej i jej miejsca wobec innych grup. Okazuje się zatem wewnętrznym komponentem świata przedstawionego posiadającym własne znaczenia i tym samym przekształca świat powieści w model świata — społecznego i kosmogonicznego⁵.

2

Nie jest dla powieści „z wielkich pytań epoki” pytaniem zasadniczym, jak ubierali się ludzie w latach 1878–1879. Można by natomiast, wzorem dawnych „zabaw” i „kolejnych zabaw *Lalką*”⁶ i w oczywistej zgodzie z poetyką powieści, próbować konfrontowania jej informacji westymentarnych z wiedzą o prawdziwej modzie we wskazanym w powieści czasie. Tradycja ta zobowiązywałaby do posłużenia się tekstami o modzie publikowanymi w czasopiśmie z epoki. Z konieczności i wbrew przekonaniu o słuszności tradycyjnego ujęcia czerpię podstawowe informacje o standardach mody z końca lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku z prac polskich historyków ubioru.

W historii ubioru lata 1878–1879 należą do okresu między modą Drugiego Cesarstwa a secesją, okresu ograniczonego w różnych ujęciach datami

⁴ B. Prus, *Słwko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*. W antologii: *Polska krytyka literacka. (1800–1819). Materiały*. Redaktor J. Z. Jakubowski. T. 3. Tom przygłowali J. Kulczycka-Saloni i S. Frybes. Warszawa 1959, s. 394.

⁵ Zob. J. Faryno, *Wwiedienije w literaturowiedienije. / Wstę do literaturowiedienije*. Wyd. 2, poszerzone i zmienione. Warszawa 1991, s. 180, 181, 186.

⁶ Zob. L. B. Grzeniewski, H. Markiewicz, *Śladami Wokulskiego*. Warszawa 1957. — J. Bachórz, *Pan Łęcki czyta Supińskiego. Kolejne zabawy „Lalką”*. „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 7/8.

1870–1890. Ilościowo i jakościowo wiedza o modzie to przede wszystkim informacje o ubiorze kobiecym. Mimo oczywistości tej konstatacji wypada ją tu podkreślić z uwagi na omawiane dalej proporcje informacji o ubiorach w tekście powieści. Zdaniem historyków ubioru w interesujących nas tu latach odzież kobieca daje się w uproszczeniu i przy uwzględnieniu jej najistotniejszych cech scharakteryzować, jak następuje. Krój sukni kobiecej jest oparty nadal – niezmiennie od czasów restauracji – na gorscie. Krynolina ustępuje tzw. pierwszej turniurze (*tournure*) – która oznacza obcisłość sukni w górnej części sylwetki i kaskadowe opadanie materiału od bioder w dół oraz jego spiętrzenie i bogate udrapowanie z tyłu na rusztowaniu. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych pojawiła się „suknia księżniczki” (*robe-princesse*) – gładka i obcisła z przodu, wąska w kolanach i rozszerzona u dołu, spiętrzone upięcie z tyłu bioder kończyło się trenem. Równocześnie z tą suknią zaczyna się kariera damskiego kostiumu, czyli dwu- lub też trzyczęściowego stroju (spódniczka, bluzka, żakiet). Lata osiemdziesiąte będą czasem tzw. drugiej turniury⁷.

Strój męski na tym tle wydaje się konserwatywny i mało zmienny. Podstawowe typy ubioru – tużurek i surdut, oraz okrycie wierzchnie (*palto*) zarysowały się już w połowie stulecia. Zmiany polegają na proporcjach kołnierzy i klap, szczegółach formy kapeluszy i cylindrów⁸.

Ogólnie charakteryzuje się tę epokę historii stroju jako okres pewnej niejednorodności formy, w którym równocześnie obok siebie występują różne stylistyczne kształty kobiecego ubioru. Ma to swoje źródło w potrzebie dostosowania stroju – różnego w kroju i formie – do różnych przeznaczeń. Tej niejednorodności formalnej towarzyszą zmiany w sposobie produkowania odzieży. Stopniowo coraz więcej ubrań dostarcza przemysł, choć ich znaczącymi producentami są ciągle krawiec i modystka. Przemysł jest także w znacznej mierze dostawcą modnych detali – tzw. galanterii. Epokę charakteryzuje przechodzenie od produkcji rzemieślniczej do przemysłowej i, co się z tym musi wiązać, od elitarności do masowości modnego ubioru.

Nawet najbardziej powierzchowne porównanie informacji powieściowych o ubiorach z informacjami historycznymi o ówczesnych ubiorach pozwala stwierdzić, że zasadniczo Prus odwołuje się w tym zakresie do wiedzy czytelnika i wychodzi z założenia, że sama nazwa ewokuje w jego wyobraźni wygląd danego ubioru. Rzecz jasna, nieobojętny jest przy tym fakt, że w momencie opublikowania powieści ubiory jej czytelników i ubiory bohaterów powieści nie różniły się w sposób istotny. Forma, styl ubiorów należały do tego samego okresu historycznego. Poważniejsze zmiany w modzie nastąpić miały dopiero po roku 1890. Toteż Prusowi szczegółowe informacje o wyglądzie rozmaitych ubiorów mogły wydawać się zbyteczne. W rezultacie wyobrażenia późniejszego i późnego czytelnika *Lalki* ewokowane hasłami westymentarnymi powieści mogą znacznie różnić się od tych, które dzielili z autorem jej pierwsi czytelnicy. Niewykluczone także, że stopień informacyjności, protokolarności przedstawieniowej utworu w stosunku do rzeczywistości zmienia się wraz ze starzeniem się tego utworu.

⁷ Zob. A. Banach, *O modzie XIX wieku*. Warszawa 1957, s. 314–343.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 343. – M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*. Wrocław 1968, s. 767.

Dzisiejszy czytelnik, na ogół nieświadomy wyglądu ubiorów z lat 1878–1879, niekoniecznie potrafi je sobie wyobrazić poznawszy *Lalkę*. Lektura potwierdza natomiast opisywaną przez historyków różnorodność form stroju kobiecego, umotywowaną wielością ich funkcji – i najbardziej charakterystyczną dla opisywanych w powieści lat.

[Panna Izabela] bierze „Le Moniteur de la Mode” i zaczyna go przeglądać z największą uwagą. Oto jest toaleta obiadowa; oto ubiory wiosenne dla panienek, pańien, mężatek, młodych mężatek i ich matek! oto suknie wizytowe, ceremonialne, spacerowe [...]. [1, 100]⁹

Odnotowane jest w powieści pojawienie się kostiumu. Główna bohaterka utworu wystąpi w Wielkim Tygodniu roku 1878 w kostiumie, najnowszej wówczas formie kobiecego stroju (1, 99, 109, 120). Kostium ten został zamówiony zapewne w dużym zakładzie krawieckim. Przygotowywaniem ubiorów dla dam zajmują się robotnice zwane w powieści magazynierkami (2, 353–354). Natomiast w galanteryjne detale, prawdopodobnie przemysłowego pochodzenia, panna Izabela może zaopatrzyć się, jak w przypadku rękawiczek (1, 124–125), w wielkim magazynie galanterii Wokulskiego.

Sukien z turniurą domyślić się można w opisach sposobu, w jaki bohaterki w nie ubrane siedzą. O panie Izabeli czytamy: „Siedziała na fotelu, z nieporównanym wdziękiem pochylona w jego stronę” (1, 418), o pani Wąsowskiej zaś, że zbiera „w fałdy swoją pąsową suknię, która rozesała się na połowie ławki” (2, 185).

Opisy ubiorów męskich i ich detali nie upoważniają do stwierdzenia, iż autor ukazuje jakieś konkretne i charakterystyczne dla lat akcji powieściowej tendencje mody. Zgodne byłoby to ze wspomnianym konserwatyzmem i małą zmiennością ubioru męskiego w epoce – z jednej strony, z drugiej zaś z podkreśloną tu już tendencją kojarzenia mody i jej wymogów ze strojem kobiecym.

Najogólniej jednak w *Lalce* odwołania do świata pozatekstowego wydają się w przypadku ubiorów – w odróżnieniu np. od rekwizytów przestrzennych oraz informacji odnoszących się do chronologii – stosunkowo rzadkie. Nie jest zatem ich funkcją pierwszoplanową budowanie iluzji rzeczywistości i służyć muszą innym zamiarom w strategiach semiotycznych tekstu.

3

Informacje o ubiorze dotyczą w całym tekście *Lalki* 70 powieściowych osób, które zostały nazwane z imienia i nazwiska bądź tylko z nazwiska lub tylko z imienia. Ponadto dowiadujemy się, jak są ubrane liczne – około 150 – powieściowe figury anonimowe, tzn. nie wyodrębnione w tekście za pomocą nazwy własnej – charakteryzowane albo jako pojedyncze osoby, albo jako grupy osób. Dokładność opisu ubiorów jest bardzo zróżnicowana. Opisy szczegółowe są stosunkowo rzadkie, wiele informacji o ubiorze ogranicza się do nazwania pojedynczych elementów stroju bądź określenia jednym słowem całości ubioru. Przeważnie dominuje opis skrócony – jak się wydaje, zgodnie z zasadą, że im więcej detali, tym mniejsza zdolność oddziaływania każdego z elementów. Frekwencja informacji o ubiorach poszczególnych figur powieści-

⁹ Lokalizacje skrótowe odsyłają do wydania *Lalki* wymienionego w przypisie 3. Pierwsza liczba oznacza tom, następane zaś stronicę.

ciowych przedstawia się następująco. O ubiorze Izabeli pojawiają się 44 mniej lub bardziej rozbudowane informacje. Ubranie Wokulskiego charakteryzowane jest 43 razy, Rzeckiego zaś 32 razy. Stawska, Wąsowska, Krzeszowska opisywane są z ubioru każda po 11 razy, Krzeszowski – 10 razy. Opisy i informacje dotyczące ubioru Łeckiego ilościowo odpowiadają podobnym informacjom o studentach-mieszkańcach kamienicy Łeckich i pojawiają się w każdym przypadku 9 razy. Matka Stawskiej i Ewelina Janocka charakteryzowane są pod względem ubioru każda 8 razy, Ochocki – 7 razy. Najogólniej rzecz biorąc, ilość informacji westymentarnych o poszczególnych postaciach powieści odpowiada ich miejscu w hierarchii ważności. Główni bohaterowie charakteryzowani są najczęściej, po nich stosunkowo często postacie pierwszego planu. Bohaterowie drugiego planu prezentowani są w swych kostiumach okazjonalnie, zwykle 1 raz, jeśli zaś częściej, to na zasadzie powtórzenia informacji. Stosunek pojedynczych informacji o ubiorze postaci do charakterystyk pojawiających się częściej niż 2 razy wynosi 3 : 1. Jeśli ilość charakterystyk ubiorów uznać za dodatkowo znaczącą, wolno wnioskować, że uwaga charakteryzującego skupia się na stosunkowo niewielkiej liczbie postaci, których ubiór zawiera tym samym więcej znaczeń ważnych dla najogólniejszego sensu powieści.

Wobec sformułowanej tu prawidłowości, która sugeruje wiązanie wiedzy o modzie przede wszystkim z ubiorem kobiecym, niezwykle istotna okazuje się frekwencja informacji westymentarnych rozpatrywana pod względem płci figur powieściowych, których informacje te dotyczą. Okazuje się mianowicie, że o ubiorach kobiet posiadających w powieści nazwę własną mówi się 22 razy. Charakterystyki ubiorów kobiet anonimowych pojawiają się 35 razy. W stosunku do całego zestawu informacji westymentarnych w powieści liczba charakteryzowanych strojów kobiecych stanowi mniej więcej 1/4 tego zestawu. Można by żartobliwie stwierdzić, że w *Lalce* ubrani są przede wszystkim mężczyźni. Opisy ubrań męskich są ponadto bardziej szczegółowe i zawierają więcej detali, także w tym sensie, że z nazwy wymienia się więcej rekwizytów stroju męskiego. Jeśli zatem – inaczej niż w przypadku czasopism z modą i inaczej niż w przypadku mówienia o modzie na sposób historyczny – w zakresie stroju powieść uprzywilejowuje mężczyzn, oznacza to nade wszystko ewokację określonego modelu świata społecznego. W tym modelu świat społeczny jest głównie światem mężczyzn, którzy zajmują w nim większość znaczących pozycji, nadają mu oblicze i decydują o jego przemianach.

Figury powieściowe ukazywać się mogą sobie nawzajem i obserwatorom wewnętrznym powieści w różnych kostiumach. Kostiumy nie muszą należeć do figur na stałe. Jest tak w przypadku około 25% osób powieściowych. W ich przypadku zmienianie ubioru pełnić może dwojaką funkcję. Z jednej strony akcentuje dynamikę postaci i jej mobilność społeczną. Mobilność ta jest, jak już wspomniano, wyraźną cechą powieściowych mężczyzn. Z drugiej strony zmienianie kostiumu jest sygnałem świadomego lub nie uświadomianego ukrywania się, udawania przez postać powieściową jakiejś wersji samej siebie lub chęci prezentowania się przed obserwatorami jako ktoś zupełnie inny.

Nie zmienia ubioru w obrębie całego tekstu powieści około 75% powieściowych osób. Oznacza to przede wszystkim ich ograniczoną dynamikę oraz niewielką mobilność społeczną. Postacie te nie zmieniają się same i nie zmieniają świata, w którym im przyszło żyć. W świecie przedstawionym *Lalki* są mane-

kinami, które nigdy nie przekształcają się w pełnowartościowe, żywe osoby. Podstawową funkcją literacką niezmienności ubioru postaci jest ich typizacja. Stały ubiór jest jednym z najbardziej czytelnych elementów potwierdzających reprezentatywność swojego nosiciela dla jakiegoś środowiska społecznego.

4

Znaki językowe, w które przeniesione zostały ubiory w tekście powieściowym, mogą być charakteryzowane ilościowo i jakościowo. Częstość ich występowania i możliwe do przypisania im znaczenia stanowią przedmiot kolejnego fragmentu niniejszych rozważań. Opis zebranego materiału, będącego rodzajem słownika westymentarnego *Lalki*, uwzględnia:

- a) składniki/części garderoby i ich frekwencję,
- b) kolory ubiorów i ich frekwencję,
- c) materiały, z których wykonane zostały ubiory, i ich frekwencję,
- d) leksemy atrybutywne: kwalifikatory i ich frekwencję¹⁰.

Składniki/części garderoby i ich frekwencja opisane zostały z uwzględnieniem podziału na mężczyzn i kobiety oraz dzieci. Niemal wszystkie wzięte pod uwagę leksemy zawiera *Indeks frekwencyjny haseł „Lalki” B. Prusa* w książce Teresy Smótkowej poświęconej słownictwu i fleksji *Lalki* z perspektywy statystycznej¹¹. W *Indeksie* nie ma wyrazu *welon*.

Dane frekwencyjne *Indeksu* zgadzają się w większości przypadków z danymi, które tu będą rozpatrywane, po uwzględnieniu przyjętego przeze mnie podziału wymienianych składników według płci ich nosicieli. Niektóre dane frekwencyjne mogą być inne niż zamieszczone w *Indeksie*, ponieważ nie dzieli on haseł według znaczeń (m.in. homonimy, synonimy), nie zajmuje się kontekstem (w moich zestawach chodzi wyłącznie o hasła oznaczające fragmenty garderoby którejs z postaci powieściowych), pomija uściślenia znaczeniowe atrybutywne.

W powieści nazwanych zostaje 68–82 składników (pierwsza z tych liczb obejmuje leksemy podstawowe, druga – także ich warianty) garderoby męskiej. Podaję je w kolejności dyktowanej częstotliwością ich wymieniania: *surdut/tużurek/zakiet/algierka* (42/2/2/1 = 47), *kieszon* (42), *kapelusz* (39), *binokle/okulary* (19/14 = 33), *spodnie* (25), *zegarek* (23), *frak* (21), *krawat* (21), *buty/kamasze/lakierki* (15/4/1 = 20), *kalosze* (14), *czapka* (19), *laska/laseczka* (12/5 = 17), *koszula* (16), *bielizna* (15), *parasol* (15), *paltot/palto* (8/5 = 13), *cylinder* (12), *portmonetka/portmoneta* (10/2 = 12), *futro* (10), *guziki* (10), *kamizelka* (10), *rękawiczki* (10), *szlafrok* (10), *kołnierz* (8), *dziurki* (7), *kurtka* (7), *szlafmyca/czapeczka* (6/1 = 7), *szpicrózga/szpicruta* (6/1 = 7), *pantofle domowe* (6), *fartuch* (5), *kołnierzyk* (5), *piersień* (5), *bat* (4), *medalion* (4), *pugilares/portfel* (3/1 = 4), *spinka/szpilka do krawata* (2/2 = 4), *szalik/chustka na szyję* (3/1 = 4), *chalat* (3), *chusteczka* (3), *rękaw* (3), *sandały* (3), *skarpetki* (3), *breloki* (2), *dewizka* (2),

¹⁰ Pomysł słownika westymentarnego pochodzi z głównych zarysach z książki: R. Klein, *Kostüme und Karrieren. Zur Kleidersprache in Balzacs „Comédie humaine”*. Tübingen 1990, s. 245–258.

¹¹ T. Smótkowa, *Słownictwo i fleksja „Lalki” Bolesława Prusa. Badania statystyczne*. Wrocław 1974, s. 100–191.

dżokejka (2), fular (2), kaftan (2), kitel (2), łańcuch (noszony na szyi) (2), mankiety (2), majtki (2), monokl (2), spinki do mankietów (2), butonierka (1), cygarnica (1), jarmulka (1), kolczyk (1), kontusz (1), koszula nocna (1), kubrak (1), lampas (1), papierośnica (1), półkożuszek (1), szabla (1), wstęga (1). Ponadto nazywa się ubiory o mniej lub bardziej określonej kompletności: mundur wojskowy (10), garnitur (9), liberia (7), mundur studencki (5).

Powieściowe ubrania kobiece to, wbrew ewentualnym oczekiwaniom czytelnika artykułów i książek o modzie, 42–53 składników. Są to: suknia/sukienka (47/6 = 53), chustka (33), wachlarz (21), brylanty/perły/naszyjnik (11/4/1 = 16), kapelusz (15), parasolka (12), rękaw (12), szpilka do włosów/do kapelusza (6/5 = 11), kaftanik/kaftan (6/3 = 9), płaszczyk/płaszcz/narzutka/okrywka (3/2/2/2 = 9), rękawiczki (9), koronki (8), kostium (8), spódnica/spódniczka (5/3 = 8), bielizna (6), medalion (z łańcuszkiem) (6), (pąsowa) róża (5), salopa (5), stanik (5), szlafrok/szlafroczek (1/4 = 5), branzoleta (4), kolczyk (4), pończocha/pończoszka (2/2 = 4), szal (4), koronki (3), (strusie) pióra (3), woalka/welon (2/1 = 3), amazonka (2), czepeczek (2), gorset (2), fartuszek (2), pantofelek (2), pierścionek (2), wstążka (2), brosza (1), chusta (1), dekolt(ować się) (1), futro (1), szpicrózga (1), sztylecik ze złotą rękojeścią (1), woreczek z pieniędzmi (1). Wzmiankuje się również o nie opisanej bliżej *toalecie* – w znaczeniu: ‘kosztowny strój damski’ (3).

Powieść zna również 8 części ubiorów dziecięcych: bielizna (2), pończoszki (2), sukienka (2), kokarda (1), koszula (1), pasterka na głowę (1), spódniczka (1), szarfa (1).

Poza leksemami nazywającymi części/składniki garderoby używa się w powieści leksemów nazywających osoby o oczywistej przynależności zawodowej lub grupowej, z którą związane jest noszenie przepisowego lub zwyczajowego (mniej lub lepiej znanego czytelnikowi) ubioru. Pierwsza grupa wśród nich to określenia osób zajmujących stanowiska w rosyjskiej administracji państwowej czy komunalnej i noszących na znak swej służby ubiory mundurowe: sędzia (54), stróż (30), komornik (27), policja/policjant (13/3 = 16), urzędnik (6), naczelnik (4), śledczy (2), szyldwach (1), strażak (1), strażnik (1). Druga wyraźna grupa to wojskowi, reprezentanci armii rosyjskiej, francuskiej, polskiej (do r. 1831), austriackiej, węgierskiej, tureckiej, włoskiej: piechota (23), oficer (19), generał (12), major (6), pułkownik (6), kirasjer (4), adiutant (3). Wyraźną grupę tworzą reprezentanci kolei, wyposażeni również w strój mundurowy lub oznaki działalności zawodowej: dróżnik (13), tragarz (6), maszynista (1), wagonowy (1). Zupełnie niespodziewanie – a stosownie do udziału w ówczesnym życiu polskim – dużą grupę stanowią wyrazy odnoszące się do duchownych Kościoła katolickiego: ksiądz (11), proboszcz (7), biskup (4), kapłan (4), prefekt (2), kanonik (1), papież (1), prałat (1), prowincjał (1) i spowiednik (1). Z dużym prawdopodobieństwem przyjąć można, że w analogicznej funkcji wielokrotnie używana jest nazwa: Żyd¹².

Próba interpretacji tej części słownika westymentarnego bierze pod uwagę jej czytelność poprzez uwzględnienie trojakiego kodu: biologicznego, społecznego i etnicznego.

W westymencie powieściowym dominują zdecydowanie ubiory męskie. Jak się już mówiło, świat *Lalki* jest przede wszystkim światem mężczyźni.

¹² Indeks Smółkowej nie obejmuje nazw narodowości.

W świetle częstotliwości przywoływanych elementów garderoby być ubranym mężczyzną to nosić w pierwszej kolejności surdut (często z kieszeniami) lub kapelusz (także oba składniki jednocześnie). Spośród 42 elementów garderoby kobiecej wyłącznie jeden wydaje się frekwencyjnie dominujący. Kobieta to suknia. I dopiero po długim frekwencyjnym przedziale inne składniki kobiecego ubioru, nabierające w ten sposób prawie w każdym przypadku dodatkowych funkcji znaczeniowych, wychodzących poza proste stwierdzenie płciowej przynależności figury powieściowej. Dzieci znajdują się na marginesie świata powieściowego, a frekwencja składników ich ubiorów nie przynosi niczego, co mogłoby mieć istotniejsze znaczenie dla semantyki utworu. Charakterystyczne, że wśród elementów ubioru dziecięcego królują części garderoby dziewczęcej — w przeciwieństwie do podkreślonej już dominacji mężczyzny i jego stroju w świecie przedstawionym powieści — co sytuuje dzieci w kręgu kobiet.

Model świata społecznego ewokowanego przez westymentum *Lalki* współkształtują z pewnością dwa wzorce stratyfikacyjne: stanowo-klasowy i etniczno-narodowy. Oba one jednak zatracają swoją wyrazistość, a tym samym zdolność jednoznacznego przyporządkowywania figur do określonych grup społecznych.

Zatrata wyrazistości zdaje się przy tym większa w przypadku stratyfikacji stanowo-klasowej. W zasadzie niemal żaden z wyszczególnionych składników odzieży nie określa bez reszty statusu społecznego swego nosiciela. Z wyjątkiem może takich części, jak kaftan czy fartuch, stanowiących fragment stroju roboczego. Wśród męskich nakryć głowy wyróżnia się z tego punktu widzenia czapka, której z pewnością nie noszą przedstawiciele tradycyjnie wyżej usytuowanej grupy społecznej. Spośród rekwizytów stroju kobiecego podobnie ujednoznaczniającą funkcję określania statusu może pełnić chustka na głowę. Mundury czy liberia określają wprawdzie precyzyjnie przynależność grupową lub zawodową, nie przesądzają natomiast o społecznym statusie. Jeśli nawet frak i cylinder będą częściej elementami garderoby ludzi umieszczonych czy też umieszczających się na wyższych szczeblach drabiny społecznej, to będą także nieodłącznymi rekwizytami ubioru służbowego lokai w domach prywatnych i w paryskim hotelu. W salopie może pokazać się właścicielka pralni na równi z baronową Krzeszowską. Suknie są znakiem kobiecości i arystokratycznej Izabeli, i ludowych Marii czy Marianny. Wertykalnie interpretowane składniki garderoby nie w każdym przypadku i tylko z pewną dozą prawdopodobieństwa pozwalają domyślać się społecznej przynależności ich właścicieli. Składniki garderoby nie umożliwiają w zasadzie posługiwania się w stosunku do obdarzonych nimi person powieściowych nazwami tradycyjnie wydzielanych stanów i klas społecznych. Jedynym dającym się tu zastosować byłby pochodzący od Prusa podział: ludzie prości — państwo. Z pewną dozą precyzji można by wiele spośród umieszczonych w naszym zestawieniu leksemów przypisać jednej z grup takiego podziału. Podział ten nie ma przy tym w tekście powieści charakteru opisowego i jest wyraźnie waloryzowany. Waloryzacji tej służyć nie tylko rozpatrywane teraz jednostki słownika westymentarnego i będzie można do niej jeszcze powrócić. Na niższym poziomie w obrębie tego podziału do obu jego członów można by dodatkowo zastosować pocho-

dzący także wprost z tekstu powieści podział: z dochodami — bez dochodów. To dodatkowe, a istotne rozróżnienie wprowadził i subtelnie wyjaśnił na użytek Wokulskiego hybrydyczny pan Jumart:

Dla mnie istnieją tylko cztery narodowości bez względu na języki. Numer pierwszy mają ci, o których wiem: skąd biorą pieniądze i na co je wydają. Numer drugi — ci, o których wiem, skąd biorą, ale nie wiem: na co wydają. Numer trzeci ma znane wydatki, choć nieznanne dochody, a numer czwarty noszą ci, których nie znam ani źródła dochodów, ani wydatków.
[2 206]

Składniki odzieży dość często pozwalają orzekać i o tej dodatkowej możliwości określenia pozycji socjalnej danej figury powieściowej. Jeśli nie same wystarczająco precyzyjnie, to z pewnością precyzyjniej poprzez wsparcie leksemów z innych części słownika westymentarnego, które tu będą jeszcze charakteryzowane. Ogólnie powiedzieć trzeba, że ani opozycja: ludzie prości — państwo, ani podział: z dochodami — bez dochodów, nie wyczerpują wszystkich sytuacji. Świat powieściowy *Lalki* znajduje się w stadium zachwiania tradycyjnych reguł porządkujących go, świat ten nacechowany jest przejściowością. Powieść „w intencji Prusa miała odzwierciedlać to, co uważał on za zagrożenie rzeczywistości społecznej w Polsce: niezbornosć, rozsypkę, rozkład”¹³.

Nieco wyrazistszy — jak już zaznaczono — wydaje się porządek etniczno-narodowy. W powieści w sposób traktowany jako charakterystyczny ubierają się Niemcy, Żydzi, Rosjanie, Francuzi i Polacy.

Ubiór niemiecki to niebieski barchanowy kaftan, biały fartuch i biała szlafmyca. Zwłaszcza ten ostatni element garderoby zdradza bez reszty niemieckość swego właściciela, skoro Jan Mincel powiada: „nasz stryj [...] było przecie takie zakute Szwabisko, że wylazł z trumny po swoją szlafmycę, której mu tam zapomnieli włożyć” (1, 243). Tak ubiera się stary Mincel w przedakcji powieści i do jego osoby wyłącznie ogranicza się predykat niemieckości stroju. Skądinąd szlafmyca Rzeckiego (zob. 1, 20) na przynależność narodową swego właściciela nie ma żadnego wpływu. Co najwyżej może przypominać, że Rzecki wychował się i jako człowiek ukształtowany został także w środowisku o niemieckim pochodzeniu. Nie ma Niemców jako charakteryzowanej grupy, masy, tłumu. Niemieckość ani w stroju, ani w jakichś innych elementach uznawanych za narodowe nie pojawi się poza tym w powieści. Jedynym wyraźniejszym sygnałem niemieckości może być nazwisko.

Inaczej rzecz się ma w zakresie stroju żydowskiego. Stopień uogólnienia idzie tu najdalej. Z założenia wszyscy Żydzi z racji przynależności do grupy narodowej noszą chałaty i jarmułki, zapuszczają pejsy, wydają z siebie zapach świeżej cebuli, mogą mieć zatłuszczony kołnierz, powalane klapy surduta, brudny szalik i jeszcze brudniejszą szyję. Nade wszystko zaś unosi się nad nimi „woń chałatów”, „środkująca między zapachem hiacyntu i starego kitu” (1, 485). Wyłączeni z uogólnienia będą bohaterowie powieści posiadający rysy indywidualne, wobec tych figur uogólnienie nie ma zastosowania, a ich ubiory nie będą się różnić niczym od ubiorów pozostałych figur, niezależnie od przypisanej im żydowskiej przynależności narodowej. Żydowskość tych bohaterów ma inne atrybuty, konkretnie nie nazwane. Przykładem niech będzie — znany

¹³ Bachórz, *ed. cit.*, s. LXXXVII.

skądinąd jako właściciel szlafroka, kapelusza czy krawata – doktor Szuman, o którym Rzecki powie: „Żyd bo Żyd, ma to wypisane od czuba po pięty” (2, 345).

Z kolei Francuzi obserwowani jako tłum podczas pierwszego spaceru Wokulskiego po Paryżu mają również wspólny sposób ubierania się czy noszenia się w ogólności.

Panowie są jak wydekoltowani, mają w dziurkach od guzików kwiaty lub wstążeczki i zakładają nogi na kolana akurat tak wysoko, jak przystoi w sąsiedztwie pięciopiętrowych domów; kobiety – szczupłe, małe, śniade, z ognistymi spojrzzeniami, lecz skromnie ubrane. [2, 91]

Uogólnienie znowu ulegnie zawieszeniu – nie tak jednak radykalnemu chyba jak w przypadku Żydów – wobec indywidualuów wśród paryskich znajomych Wokulskiego. W jakiejś mierze o nich wszystkich, poza Geistem, który jest wszak Niemcem w Paryżu, coś z uogólnienia dałoby się przecież powtórzyć. Idzie tu zwłaszcza o pozytywny ton uogólnienia.

Do Rosjan, z jednej strony, odnoszą się przeważnie te wzmiankowane już leksemy potoczne, które zawierają wyobrażenie stroju, bez potrzeby posługiwania się informującym o nim detalem. Rosjanie to policjanci, komornicy, sędziowie śledczy, urzędnicy oraz wojskowi, w tym wysokiej rangi generałowie. W powieści, która w tak znaczący sposób unika pokazywania obecności Rosjan w Warszawie i Polsce pod rosyjskim zaborem, są oni przede wszystkim ludźmi munduru. Zaryzykować można stwierdzenie, że jest to widomy znak traktowania ich obecności w kategoriach okupacji, ucisku, podporządkowania, zniewolenia, poddaństwa. Te właśnie supozycje znaczeniowe uruchamiałyby w tym przypadku mundurowość rosyjskich figur powieściowych. Należą one w zasadzie do figur z tła, w najlepszym razie figur o drugoplanowym znaczeniu, o niewielkim stopniu indywidualizacji. Umundurowanie jako znak rosyjskiej obecności w Warszawie odnosi się – jak sądzę – także do figur takich, jak stróże, którymi Rosjanie na ogół nie bywali. Stróże ci jednak, ubrani szczególnie, zajmowali się również usługami informacyjnymi służącymi rosyjskiemu aparatowi administracyjnemu i policyjnemu.

Z drugiej strony jednak – istnieją Rosjanie w odległości fizycznej, sygnowanej nazwą „Moskwa”, których przedstawiciel, skądinąd wyłącznie, jak mogłoby się wydawać, pozytywnie waloryzowany, zaprezentowany z nazwiska i odgrywający ważną rolę w przebiegu akcji, otrzyma dość rozbudowaną charakterystykę wyglądu zewnętrznego, która uwzględnia interesujące nas tu rekwizyty ubraniowe. W usuniętym przez cenzurę fragmencie początkowym rozdziału *Pierwsze ostrzeżenie* znajduje się następujący opis Rosjanina:

Suzin był to niski olbrzym z potężną głową, potężnymi plecami i jeszcze potężniejszymi rękoma; robił wrażenie ogniotrwałej szafy odzianej w surdut źle skrojony z bardzo cienkiego sukna. Z całej jego figury przeglądała niezmierna siła, a z czerwonej twarzy o nieregularnych rysach tryskało prawie kompromitujące zdrowie. Nosił długie konopiaste włosy, już gęsto przyprószone siwizną, podcięte przy kołnierzu i rozdzielone nad czołem, tudzież wielką brodę, również konopiastą w białe pasy. Na grubych palcach miał kilka pierścieni z ogromnymi brylantami, a na szyi złoty łańcuch, przy którym śmieiej można było przyczepić berlinkę niż zegarek. Spod brwi, przypominających krzaki jałowcu, wyglądały mu nieduże siwe oczki, iskrzące się sprytem. [2, 600]

Są tu zawarte wszystkie znane elementy stereotypu Rosjanina. W innym miejscu powieści z opisu tego pozostały tylko dwa: „Wokulski przypatruje

się przez chwilę jakiemuś olbrzymowi z czerwoną twarzą i konopiastą brodą [...]” (2, 85).

W przypadku Żydów i Francuzów – Niemcy nie są w tym zakresie przykładem typowym – charakterystyki uogólnione zawierały przeświadczenia stereotypowe, charakterystyki poszczególnych osób zaś od tych przeświadczeń odbiegały, były indywidualizowane. Z Rosjanami jest inaczej. Leksemy apelatywne używane w powieści w funkcji nazw własnych aktualizują wspólne znaczenie metaforyczne i w tym znaczeniu powielają uogólnienie. Charakterystyka Suzina nie odwołuje się wprawdzie do tego uogólnienia, nie jest jednak także charakterystyką jednostkową, indywidualną. Zawiera bowiem szereg stereotypowych przeświadczeń nie tylko o mieszkańcach Rosji (tusza, figura, kolor twarzy i włosów, sposób ubierania się), ale także o Rosji jako imperialnym państwie: ogrom, bogactwo, spryt i pewna wtórność cywilizacyjna. Z racji stereotypowości charakterystyka ta jest w gruncie rzeczy równoważna ze sposobem charakteryzowania Francuzów i Żydów jako zbiorowości.

W *Lalce* nie ma uogólniającej charakterystyki Polaków jako grupy, która odznaczałaby się również jakimś sobie tylko właściwym strojem czy sposobem ubierania się. Podobnie zatem jak w przypadku Niemców. Jest natomiast pojęcie stroju polskiego: amarantowy kontusz, żółte buty i szabla, w który ubierze się Niemiec z pochodzenia, Jan Mincel, z okazji swojego wesela i na znak swojej zakończonej definitywnie polonizacji (1, 244). Ciekawe, że tak jak w przypadku stereotypowego stroju niemieckiego – o ubiorze polskim mówi się również w przededniu powieści. Oba stroje nie należą zatem do czasu bezpośrednio prezentowanego. Są relikdami nie bardzo wszak odległej, ale jednak przeszłości.

Z jednej zatem strony mamy do czynienia w powieści z dość wyrazistym kluczem etniczno-narodowym. Nieobce są dokonywanym zgodnie z nim charakterystykom nawet akcenty ksenofobiczne (przypadek Żydów). Stereotyp zdaje się górować nad indywidualizacją. Z drugiej jednak strony – nietrudno zauważyć strategię zawieszania stereotypu narodowego, odchodzenia od niego, odsuwania go w czasie, podważenia jego skuteczności opisowej i oczywistości znaczeniowej. Ideałem niemal może się wydawać pod tym względem pan Jurnart, który o sobie mówi:

Urodziłem się w Wiedniu, kształciłem w Szwajcarii i w Niemczech, długi czas mieszkałem we Włoszech, Anglii, Norwegii, Stanach Zjednoczonych... Moje zaś nazwisko najlepiej streszcza narodowość: tym jestem, w czyjej mieszkam oborze; wołem między wołami, koniem między końmi. [2, 105]

W warstwie znaczeń powieści obie operacje stratyfikacyjne budują przekonanie o współlistniejących i charakterystycznych dla opisywanej zbiorowości dwu równoległych zjawiskach. Pierwsze z nich to uniformizacja, ujednolicenie, zrównanie. Analizowane przez nas na poziomie ubioru, jest znakiem równości jako nadrzędnej spośród wyznawanych wartości. Drugie z nich to dążenie do dystynkcji i demonstracji statusu socjalnego. Widziane poprzez strój, jest znakiem naprawdę, rzeczywiście realizowanej, spełniającej się nierówności.

Lalka to powieść o konflikcie między równością wobec prawa, równością mającą posiadać metafizyczną, Boską sankcję, a nierównością realizującą się w rzeczywistości społecznej i narodowej. Nierówność ta każe wątpić w Boski porządek świata i zastanawiać się nad antyludzkim wymiarem porządku takiego, którego fundamentem i motorem napędowym stały się pieniądz i siła polityczna.

Kolejna grupa leksemów słownika westymentarnego to kolory. O miejscu koloru w utworach Prusa wypowiedzieli się parokrotnie badacze jego twórczości i przez wiele lat dominowało przekonanie o ograniczonej w tej mierze wrażliwości artysty¹⁴.

W powieści określa się następujące kolory ubiorów, z uwzględnieniem synonimów i wyrazów określających zbliżone warianty tej samej barwy: *biały* (17), *czarny* (13), *niebieski/bladoniebieski/szafirowy* (6/4/1 = 11), *czzerwony/amarantowy/pąsowy/rudy* (5/2/2/1 = 10), *żółty/piaskowy/konopiasty* (6/3/1 = 10), *szary/popielaty/szaraczkowy* (4/3/1 = 8), *granatowy* (6), *zielony/zgnilozielony/tabczkowy* (3/1/2 = 6), *kremowy* (4), *brązowy* (2), *fiolkowy* (1)¹⁵.

Skala barw w utworze Prusa musiała się zawężać do podstawowego zestawu, z uwagi na możliwości odczytania ich znaczeń przez odbiorcę. Narrator widzi dokładnie tyle, ile w danej sytuacji może dostrzec bohater. „Fakt, że słownik *Lalki* nie imponuje bogactwem haseł kolorystycznych, ma uzasadnienie w strategii narracji”¹⁶.

Jak się wydaje, deszyfrowanie znaczeń kolorów westymentum powieściowego uwzględniać powinno dwa kody: socjalny i symboliczny¹⁷. W pierwszym wypadku chodziłoby, z jednej strony, o tradycyjne kolory ubiorów przedstawicieli określonych grup społecznych, zawodów, jak również o sytuacje społeczne i towarzyskie, w których ubiór w pewnym kolorze jest z góry wiadomy, skonwencjonalizowany. Z drugiej strony – mieściłyby się tu również wszelkie atrybuty kolorystyczne strojów należących do poszczególnych osób i przez nie niejako dobieganych, komponowanych, charakteryzujących je jako jednostki, indywidualności, osobowości.

Można uznać za informację pozbawioną dodatkowego znaczenia np. to, że żołnierze węgierscy nosili mundury granatowe, austriacy zaś białe. W rajtzułi pana Millera częste są granatowe kurtki. Służąca Krzeszowskiej, Marianna, nosi biały czepk i biały fartuch do ciemnej sukni, co oznaczać ma, zgodnie z wyobrażeniem chlebobdawczyni, skromność i fachowość. Białe krawaty noszą lokaje Łeckich i barona Krzeszowskiego, takież zdobi organizującego pobyt „specjalnych” gości w paryskim hotelu, wspomnianego już Jumarta. Należy zatem kolor tego elementu garderoby potraktować jako typowy dla najwyższej wśród służby postawionych. Granatowe czapki nosi szlachta z prowincji. Warszawscy stróże zaś – niebieskie bluzy. Protegowana Wokulskiego, Marianna, kiedy występuje jako prostytutka, jest „uróżowana” i ma jaskrawy kapelus. Po reedukacji pojawi się „czarno ubrana”, w kolorze będącym brakiem barwy, co oznaczać ma tu skromność, chęć usunięcia się w cień, niezwracania na siebie

¹⁴ Tezę o ubóstwie skali barw w utworach Prusa sformułował J. S. Bystron (Wyobrażenia artystyczna Bolesława Prusa. „Przegląd Warszawski” 1922, nr 11). Wieloletni spór także w tej sprawie przedstawia Z. Kozak w artykule *Spór o wyobraźnię artystyczną Prusa* („Polonistyka” 1982, nr 6).

¹⁵ Przedstawione tu dane frekwencyjne odnoszą się tylko do kolorów ubrań i dlatego nie pokrywają się z danymi Smótkowej.

¹⁶ T. Budrewicz, „*Lalka*”. *Konteksty stylu*. Kraków 1990, s. 57.

¹⁷ O symboliczności powieści okresu pozytywizmu i wśród nich *Lalki* zob. A. Martuszevska, *Prawdopodobieństwo i symbol w pozytywistycznych arcydziełach*. W zbiorze: *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*. Warszawa 1992.

uwagi strojem. Wydają się z tego punktu widzenia również zrozumiałe tak częste w powieści czarne suknie starszych dam: prezesowej Zastawskiej, hrabiny Joanny czy baronowej Krzeszowskiej. Jednoznaczność tego ostatniego przykładu jest o tyle nieoczywista, że ubiór w przypadku tej figury ma znacznie bardziej charakter maski niż zawierającego informację bezpośrednią elementu charakterystyki. Kolorystyka ubioru wykraczająca poza równie oczywistą konwencję w pierwszym, dosłownym znaczeniu indywidualizuje postacie, sprawia, że są one bardziej sobą, odróżniają się od innych, wybijają się z tła, pozwalają się odróżnić i wyróżnić, wydzielić i zapamiętać. Tak właśnie funkcjonuje żółta suknia starej Minclowej, piaskowy surdut ojca Wokulskiego, tabaczkowa suknia pani Misiewiczowej i żółte nankinowe spodnie panów Klemensa Misiewicza i Ignacego Rzeckiego.

Mogłaby w takiej perspektywie nie budzić dodatkowego zainteresowania zmienna kolorystyka strojów Izabeli Łęckiej czy pani Wąsowskiej, gdyby nie wyraźna staranność doboru, zwracająca uwagę, skłaniająca do odczytania i deszyfracji z uwzględnieniem odmiennych reguł. Chodzi o nie zawsze jednoznaczne, ale tradycyjnie – również konwencjonalnie – przypisywane kolorom znaczenie naddane, pozwalające na posługiwanie się rodzajem mowy kolorów. To, co wiązać się będzie z symbolicznym kodem kolorów, dotyczy w równym stopniu poziomu literackości powieści, jak i jej wyższych układów znaczeniowych. Sam Prus czynił pewne przyporządkowania kolorów określonym skłonnościom psychicznym.

Myśl symbolizowała barwa niebieska, uczucie – czerwona, wolę – żółta. W rozszerzonej wersji tej palety kolor niebieski to „myślenie oderwane”, żółty – „praca mechaniczna”, czerwony – „wrażliwość, uczuciowość czysta”, zielony – „praca praktyczna, celowa”, fioletowy – „artyzm”, pomarańczowy – „agitacja, ruchliwość”¹⁸.

Przekonanie Prusa o związkach barw z pewnymi cechami psychiki, ale także o ich wszelkich innych naddanych możliwościach znaczeniowych, mieściło się w granicach potocznej wtedy wiedzy na ten temat. Wiedza ta bywała także kodyfikowana w różnego rodzaju wydawnictwach popularnych, stanowiła trwałe elementy obyczaju kościelnego i towarzyskiego. Informacje na temat znaczeń poszczególnych barw nie były i nie musiały być jednoznaczne. Zdarzało się również, iż się nawzajem wykluczały. Mimo to tworzyły jakby pole możliwości kodowania i dekodowania znaczeń, w inny sposób nieczytelnych.

W podejmowanych dalej próbach określania znaczeń kolorów ubrań w *Lalce* staram się utrzymywać w tym polu możliwości, które dostępne było czytelnikowi *Lalki* i którego nie zmienia również zasadniczo dzisiejsza potoczna wiedza w tym przedmiocie. Uderzająca jest w tym wypadku już sama frekwencja kolorów *Lalki*. Najczęściej używane są bowiem w powieści biel (suma wszystkich kolorów) i czerń (brak koloru). Biały strój to symbol niewinności i dziewictwa, także kolor wtajemniczenia, ceremoniału przejścia. Z kolei czerń powszechnie łączona jest ze zjawiskami ujemnymi. Stanowi symbol m.in. zła, niemoralności, przesądów, strachu, ponurości, zmartwienia, nienawiści¹⁹.

¹⁸ Budrewicz, *op. cit.*, s. 55–56.

¹⁹ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 22–23, 53–54. – *Wörterbuch der Symbolik*. Hrsg. M. Lurker. Stuttgart 1979, s. 168, 268, 311, 350, 460, 477, 574, 581.

Kolory te zestawione ze sobą są symbolem przeciwieństwa, dnia i nocy, dobrego i złego, siły pozytywnej i siły negatywnej. Konfrontacja tych przeciwieństw, zamiar odróżniania tego, co czarne, od tego, co białe, lub przynajmniej postawienie pytania, co jest dobre, a co złe — leży z całą pewnością u podstaw powieści „z wielkich pytań naszej epoki”²⁰.

Jeśli kolor szary, mający dużą frekwencję w powieści, uznać za mieszczący się na osi tego przeciwieństwa, za syntezę bieli i czerni, to lista kolorów znacznie się upraszcza, a ich struktura uwyrażnia się. Szarość jest m.in. symbolem smutku i cierpienia. Kolor szary może być też symbolem nieczułości, obojętności, nudy, bezbarwności, pośledniości i małego znaczenia²¹.

W naszym zestawieniu na trzecim miejscu z uwagi na częstotliwość znajduje się kolor niebieski. Jeśli jednak granatowy uznać za jeden z wariantów, odcieni tego samego koloru niebieskiego, to niebieski właśnie zdominowałby kolorystykę powieściową. Kolor ten może być symbolem trwałości, stałości, prawdy, szczęścia, miłości, wierności i szczerości, nadziei, sprawiedliwości i wolności. Jednocześnie jako barwa nieba uchodzić może za kolor nierealności, fantastyczności, marzenia sennego²². W warstwie znaczeń powieści byłby to kolor syntezy, po tezie i antytezie bieli i czerni, kolor wyznawanych wartości, kolor ideału powieściowego. Ideału, który w zgodzie ze swą istotą nie spełni się, pozostanie w sferze marzeń powieściowych figur pozytywnych. Jeśli błękit pojawia się jako kolor ubioru, to okaże się ów ubiór maską ukrywającą rzeczywistość bardzo odległą od symbolizowanych błękitem pozytywnych wartości.

Na liście frekwencyjnej kolorów dwa kolejne, sąsiednie miejsca zajmują czerwony i żółty. Pierwszy zdaje się być w powieści symbolem energii, zdrowia, serca, miłości i odrodzenia. Drugi — choroby, melancholii i rozkładu, dojrzałości, jesieni i starości. Kolor żółty jest także kolorem inności, wyłączenia ze wspólnoty, napiętnowania²³. Inaczej mówiąc, pierwszy to symbol życia, drugi — śmierci. Ich występowanie i frekwencja, a tym samym waga wśród znaczeń powieści, uwyrażnia, jak dalece *Lalka* jest tekstem poświęconym problematyce egzystencjalnej, życiu i umieraniu, przychodzeniu i odchodzeniu.

Triada biel, czern i błękit oraz zestawienie czerwieni i żółci są, jak się wydaje, najważniejszymi elementami kolorystycznej struktury powieści. Obie kombinacje przy całej samodzielności wyraźnie się także uzupełniają, a ich zakresy znaczeniowe w istotnych miejscach zachodzą na siebie. Wymienione w zestawieniu inne kolory, frekwencyjnie słabsze, pełnią funkcję uzupełniającą, rozszerzającą, pozbawione są jednak strukturalnej niezależności i nie wpływają zasadniczo, sterując na semantykę utworu.

Z takiej perspektywy inaczej prezentuje się kolorystyka ubiorów poszczególnych postaci. Wokulski, mimo że należy do osób zmieniających ubiór, podlegających pod tym względem metamorfozie uzasadnionej karierą, rozbierających się i ubierających się stosunkowo częściej niż inne postacie powieściowe, zostanie wyposażony zasadniczo w jeden zaledwie kolor. Jest nim biel. Wokulski nosi mianowicie biały kapelusz (1, 321), biały cylinder, z perspektywy

²⁰ Zob. B. Prus, *Listy*. Warszawa 1959, s. 120.

²¹ Zob. Kopaliński, *op. cit.*, s. 408–409.

²² Zob. *ibidem*, s. 27–28. — Lurker, *ed. cit.*, d. 195, 355, 420.

²³ Zob. Kopaliński, *op. cit.*, s. 55–57, 506–507. — Lurker, *ed. cit.*, s. 39, 161, 350, 355, 420, 496.

społecznej nie na tyle typowy, by nie budzić motywowanych zazdrością wątpliwości pana Łęckiego (1, 447, 448), oraz białą chustką wyciera pot z twarzy, która przez kontrast z chustką „wydawała się prawie popielatą” (1, 523). Twarz Wokulskiego jest twarzą człowieka cierpiącego. Spośród wielu innych elementów garderoby Wokulskiego palto jest jasne, ale jego kolor nie zostanie nazwany. Jasność nie wydaje się przy tym odległa, także w znaczeniu naddanym, od bieli. Można się domyślać, że bielizna lub koszula wizytowa były białe, ale ich kolor również wymieniony nie zostanie. Jeszcze inne szczegóły ubioru Wokulskiego nawet takiej domyślności wyraźnie nie sprzyjają. Frak bowiem lub garnitur wizytowy mogą mieć różną barwę, także jeśli wziąć pod uwagę charakterystyczną skłonność Wokulskiego do oryginalności kostiumu. Trzykrotnie zatem wskazanie koloru białego, wzmocnione supozycjami bieli w przypadkach nie sprecyzowanego koloru, wydaje się nader znaczące i nabiera szczególnej wymowy. Symboliczne znaczenie bieli jako dobra i światła, jednocześnie bieli skontrastowanej z czernią, bieli z istoty swej skazanej na walkę, konfrontację ze swym czarnym przeciwieństwem, wspiera strukturalne funkcje postaci Wokulskiego w świecie powieściowym w ogóle, uwyrażnia ideologiczne przesłanie utworu z postacią Wokulskiego związane. O tej stronie ideologicznej wymowy *Lalki* napisze monografistka twórczości Prusa:

Jest to jakby utożsamienie się z bohaterem, uznanie za własne jego ciężkich zmagania, jego niemożności znalezienia drogi wśród powikłań współczesnego życia. [...] Prus ukazuje Wokulskiego jako postać tragiczną²⁴.

Gra kolorami, kolorystyczna maskarada, jest udziałem postaci Izabeli. Kiedy Wokulski zobaczył ją po raz pierwszy w życiu w teatrze, „Siedziała w łożu z ojcem i panną Florentyną, ubrana w białą suknię” (1, 140). Jeśli biel jest powieściowym kolorem Wokulskiego, nie sposób się dziwić, że dramat iluzji i deziluzji²⁵, w który jest uwikłany, rozpoczyna się od koloru pozwalającego mu utożsamić Izabelę z wyczekiwany idealnym partnerką życiową. Zgodnie ze strategią iluzji właściwej Wokulskiemu i deziluzji dostępnej stale i od początku czytelnikowi – wie on, że Izabela jest w biel przebrana, zamaskowana. Bardzo dobitnie biel, ze wszystkimi przypisanymi jej znaczeniami naddanymi, w tym przypadku w charakterze maski ukrywającej rzeczywiste walory moralne, wystąpi w scenie znowu teatralnej, w której Izabela przysłania twarz wachlarzem z białych piór, by ukryć przed współwidzami swój wykraczający poza konwencję tego miejsca stosunek do aktora Rossiego (1, 459). Kolor biały nie jest najwyraźniej kolorem Izabeli, choć w stronę bieli kieruje również informacja o jej „bujnych włosach blond” (1, 79) uzupełniona jednak o szczegół: „z odcieniem popielatym”. Kolorem maskującym będzie w jej przypadku także biel z domieszką różu w kremowej sukience, w którą ubiera się specjalnie dla Rossiego, o której narrator powie także: „z daleka wyglądało to jak zmięte płótno” (1, 411). Pąsowa róża na ramieniu jako szczegół tej samej toalety informuje wprawdzie o uczuciach, które jednakowoż w przypadku Izabeli mają charakter fałszywy, ich oznaki zaś służą wyłącznie zdobyciu i podporządkowaniu sobie tego, kto je odczyta wprost. Tym kimś będzie wprawdzie przede wszystkim Wokulski, ale tej samej iluzji poddałby się i aktor Rossi, gdyby

²⁴ Kulczycka-Saloni, *op. cit.*, s. 354.

²⁵ Zob. S. Eile, *Dialektyka „Lalki”*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1.

Izabelę w przeznaczonym dla niego stroju zobaczył. Podobna do Izabeli jest, w roli uwodzicielki barona, wnuczka prezesowej Zasławskiej, Ewelina Janocka. Oszukująca podstarzałego narzeczonego dama ma na sobie białą narzutkę i osłania się białą koronkową parasolką (2, 184).

Dwukrotnie występuje Izabela w strojach błękitnych: w swoim gabinecie czyta powieść Zoli odziana w niebieski szlafroczek (1, 97), którego autentyczny kolor ze względu na pogodę nabrał jednak „szarego odcienia”, oraz zachwyca Wokulskiego na śniadaniu wielkanocnym u hrabiny występując w bladoniebieskiej sukni i wielkich – z odcieniem bieli przecież – perłach na szyi (1, 192). Nietrudno ponownie skonstatować, że błękit może być w jej przypadku tylko kolorem maski. W pierwszej sytuacji – nie widziany przez Wokulskiego, a obserwowany przez czytelnika – strój Izabeli otrzyma w związku z tym znaczące uzupełnienie kolorystyczne: „odcień szary”. Znamienne, że również jej włosy mają „odcień popielaty”. W „popielatym płaszczku” spaceruje Izabela po Łazienkach (1, 443, 447). Wreszcie zaś dwukrotnie opisywana jest w szarej (1, 281) lub popielatej (1, 524) sukience. W obu sytuacjach czytelnik wyposażony w informacje o zachowaniach, myślach i słowach Izabeli wie to, czego Wokulski nie wie bądź nie chce wiedzieć: że jest ona najdalsza od wyobrazonego sobie przezeń ideału. Jak się wydaje, szarość jest powieściowym kolorem przynależnym postaci Izabeli w tym symbolicznym znaczeniu, które obejmuje nieczułość, pospolitość, zło – przez pokrewieństwo z czernią, a nawet brud. Wokulski po pozbyciu się iluzji konstatuje wszak, że w Izabeli „znalazł brudną dziewczkę od krów” zamiast królowy (2, 483). Izabela szara i popielata, choć idealizowana przez Wokulskiego i tym samym obdarowana szansą przemiany, pozostanie reprezentantką świata Wokulskiemu od początku do końca wrogiego, świata czarnych sukien, surdutów i fraków, w którym nie ma miejsca na niebieskie marzenia i ideały. Nieprzypadkowe wydaje się przy tym, że lalka, która znajdowała się w domu Krzeszowskiej, a okazała się źródłem wielu komplikacji i udręk szeregu osób ze świata powieściowego, w tym protagonistki i przeciwieństwa panny Izabeli w roli kandydatki do małżeństwa z Wokulskim, miała popielatą sukienkę.

Znamienny jest w tym kontekście symboliczny obraz zdrady i jego kolorystyka, obraz powstający w umyśle Wokulskiego w końcowych partiach powieści:

Wokulski [...] dostrzegł – sylwetkę kobiety w objęciach mężczyzny... Obraz ten miał z początku słaby blask fosforycznego światła, potem stał się różowym... żółtawym... zielonym... wreszcie zupełnie czarnym jak aksamit. Potem zniknął na kilka chwil i znowu zaczął ukazywać się kolejno we wszystkich barwach, począwszy od fosforycznej, kończąc na czarnej. [2, 481]

Złudzenie światła i kolorów, których nieprawdziwość, niepełność, niereczywistość podkreśla jeszcze dwukrotnie użyty sufix *-awy*, kończy się nieodwołalnie brakiem koloru, nicością. Te same łudzące, uwodzące kolory mają pochłaniającą własność ognia, ale – ognia piekielnego.

Niepozbawiony znaczenia naddanego wydaje się kolor dominujący w ubiorze Rzeckiego. Wychodząc rzadko z domu ubierał się w „ciemnozieloną algierkę” lub „tabaczkowy surdut” (1, 32)²⁶. Podczas wizyty w teatrze polecanej przez Wokulskiego Rzecki ma na sobie „ciemnozielony surdut” (1, 456).

²⁶ *Słownik języka polskiego. Suplement* (Pod redakcją M. Bańko, M. Krajewskiej, E. Sobol. Warszawa 1992, s. 95) określa słowo „tabaczkowy” jako „taki jak kolor tabaki, jasnobrązowy z zielonkawym odcieniem”. S. Skorpka w *Słowniku frazeologicznym języka polskiego* (t. 2. Warszawa 1977, s. 333) pod hasłem „tabaka” umieszcza połączenia: „proszkowa, zielona”.

Powtarzająca się we wszystkich przypadkach zieleni nie jest — rzecz znamienna — zielenią czystą, przełamując ją inne kolory i odcienie. Nadzieje i oczekiwania Rzeckiego, które jego strój mógłby symbolizować, nie są także nadziejami w czystej postaci, wprost podzielanymi przez inne instancje powieściowe. Kładzie się na nie cień nieaktualności, nienadążania tego bohatera za oznakami nowego układu historycznego, nowego systemu wartości, nowych konstelacji politycznych. Wizerunkowi Rzeckiego odpowiadają również inne sekwencje znaczeniowe symboliki zieleni. Kolor ten oznaczać może również wiarę, pamięć i cnotę, posłuszeństwo i bierność, wiedzę i intuicję²⁷.

Wspomniane już „żółte nankinowe spodnie” obok funkcji indywidualizowania postaci zdają się brać udział także w tworzeniu dodatkowych informacji i znaczeń. Należą one do kostiumowych pamiątek Rzeckiego, do przeszłości, tak dalece, że odbywająca się we śnie ich publiczna demonstracja jest jednym z najbardziej przykrych przeżyć bohatera (1, 464). Kolor żółty, kolor starości, jesieni, przemijania i śmierci, wreszcie kolor piętna²⁸, wzmacnia wymowę tej sceny. W tym samym znaczeniu funkcjonuje ten sam fragment garderoby — „żółte nankinowe spodnie” — jako należący do nieżyjącego męża pani Misiewiczowej (2, 300). Inność, starość i śmierć uwydatnione są w równym stopniu żółcią sukni starej Minclowej.

Kolor żółty pojawia się jeszcze jako charakterystyczny dla upostaciowanego sumienia Rzeckiego, które przybierało „postać olbrzyma z brodą, w żółtym, jedwabnym kitlu i takichże spodniach” (1, 477). Symbolicznie znaczyć tu może światłość myśli, dojrzałość duchową i świętość.

6

W grupie leksemów oznaczających materiały najczęściej pojawia się *jedwab/jedwabny* (10/7 = 17). Jeśli uwzględnić jego wersję znaną jako *nankin*, liczba użyci wzrasta do 21. Bohaterowie *Lalki* ubierają się 11 razy w futra, po których z uwagi na częstotliwość kolejne miejsca zajmują *aksamitny/aksamity* (10/6), *koronki* (8) i *pióra* (4). W grupie pozostałych materiałów po 2 razy mówi się o ubiorach *włózkowych* oraz *szaraczkowych* (tj. z samodzielnego sukna). *Bardzo cienkie sukno* i *safian* oraz *barchan*, *plótno*, *flanela*, *kreton* i *perkal* doczekają się każde po 1 wzmiance²⁹.

W odróżnieniu od kolorów funkcja leksemów nazywających materiały wydaje się ograniczona do wyrażenia lub wzmocnienia informacji o potencji ekonomicznej i statusie nosiciela ubioru. Zdecydowanie przeważają określenia materiałów, z których wykonane są ubrania ludzi zamożnych lub zamożniejszych, choć wśród powieściowych figur nie stanowią oni tak oczywistej większości. Dominacja tej grupy materiałów w opisach ubiorów zdaje się po raz kolejny potwierdzać społeczną diagnozę powieści, zgodnie z którą fundamentem i siłą nowego ładu jest pieniądz, przy jednoczesnym zachwianiu wszelkich innych zasad tego ładu.

Społeczną diagnozę powieści współbuduje również zespół słów, który na użytek niniejszego słownika westymentarnego otrzymuje nazwę: leksemy

²⁷ Zob. Kopaliński, *op. cit.*, s. 492. — Lurker, *ed. cit.*, s. 249.

²⁸ Zob. Kopaliński, *op. cit.*, s. 506. — Lurker, *ed. cit.*, s. 39, 350.

²⁹ Dane frekwencyjne pokrywają się z ustalonymi przez Smótkową.

atrybutywne lub kwalifikatory. Podzielić je można na dwie wielkie grupy, z uwzględnieniem w każdej z nich wyrażen o pozytywnym i o negatywnym wydźwięku³⁰:

- odnoszące się do stanu i stopnia zużycia ubiorów,
- informujące o ich wartości i jakości estetycznej.

Listę pierwszej grupy otwiera leksem: *obdarty* (20), oraz szereg słów o zbliżonym w efekcie znaczeniu, takich jak *stary* (9), *wytarty* (8), *podarty* (7), *dziurawy* (3), *wytłoczony* (3), *sponiewierany przez mole* (2), *oberwany* (1), *rozerwany* (1). Szereg ten łącznie obejmuje aż 54 jednostki.

Wyliczone atrybuty uzupełniają szereg: *brudny* (15), *poplamiony* (8), *zasmolony* (4), *zatluszczony* (4), *walający klapy* (2), *zbutwiały* (1). Szereg ten liczy 34 jednostki leksykalne. W sumie określenia negatywne obejmują 88 jednostek.

Przeciwstawić im można leksem: *nowy* (5), oraz szereg: *czysty* (8), *świeży* (7), *wyszły od krawca* (1), co stanowi w sumie 21 jednostek.

Świat *Lalki* jest światem „społecznego rozkładu”³¹. Bezradny i zgorzkniały pesymizm, z jakim ocenia Prus rzeczywistość polską³², znalazł znakomity wyraz w często przywoływanym opisie warszawskiej dzielnicy Powiśle:

Oto miniatura kraju – myślą – w którym wszystko dąży do spodlenia i wytępienia rasy. Jedni giną z niedostatku, drudzy z rozpusty. Praca odejmuje sobie od ust, ażeby karmić niedołęgów; miłosierdzie hoduje beczelnych próżniaków, a ubóstwo, nie mogące zdobyć się na sprząty, otacza się wiecznie głodnymi dziećmi, których największą zaletą jest wczesna śmierć. [1, 137]

Na poziomie leksykalnego ukształtowania utworu wspierają wypowiedzi podobnego typu: zbiór, frekwencja i układ przedstawionych poprzednio kwalifikatorów.

Ich druga grupa układa się pod względem frekwencji nieco inaczej. Najczęściej używa się słów: *elegancki/elegant/elegancja/elegancko* (17/17/5/4 = 43). Uzupełniająco pojawiają się w tym znaczeniu określenia: *dystygowany* (16) i *wykwintny* (9). Szereg: *piękny* (8), *pyszny* (2), *śliczny* (2), *ładny* (1), *pierwszorzędny* (1), obejmuje najwyższe pochwały i nie ustępuje funkcją *elegancji* i jej pochodnym. Wysoki stopień aprobaty zawiera szereg: *angielski* (1), *francuski* (1), *paryski* (1), i w pewien sposób przynależny tu *warszawski szyk/po warszawsku* (1/1 = 2).

Przeciwstawieniem owych szeregów są wyrazy: *brzydki* (1), *dziki* (1), *źle skrojony* (1), *tercjarski* (1), oraz: *jak na dziadzie* (1), *kilkurublowy* (1), *ubogi* (1)³³. Ich frekwencja jest wyraźnie ograniczona. Mimo stylistycznej ekspresywności samodzielność znaczeniowa tych wyrazów nie wydaje się rozległa, a pełnią one, jak należy sądzić, funkcję uzupełniającą w stosunku do omówionych już określeń stanu i stopnia zużycia odzieży.

Słowa umieszczone w grupie kwalifikatorów wartości i jakości estetycznej ubiorów odślaniają nieoczekiwanie inny niż związany tylko z socjalną diagnozą powieści aspekt. Prus, jak dowodzi choćby frekwencja leksemów tej

³⁰ Wyliczenia frekwencyjne w tej grupie pokrywają się z danymi u Smółkowej w przypadkach tych haseł, które odnoszą się wyłącznie do odzieży.

³¹ Prus, *Słowno o krytyce pozytywnej*, s. 392.

³² Zob. Markiewicz, *op. cit.*, s. 18.

³³ Niezgodność danych frekwencyjnych w pewnych przypadkach z danymi w *Indeksie Smółkowej* wynika stąd, że tu uwzględnione zostały wyłącznie wyrazy użyte jako kwalifikatory ubiorów.

grupy, jest w szczególności sposób wrażliwy na stronę estetyczną kostiumu. Interesujący wydaje się pod wieloma względami ideał dobrze ubranego bohatera *Lalki*, którego szukać trzeba ze względów strukturalnych, jak się okazuje, wśród mężczyzn, nie zaś, jak można by się spodziewać, wśród kobiet. Nie jest nim „elegant pilnujący się przepisów” (1, 408), jak określa takiego człowieka obdarzony i pod tym względem aprobatą instancji narracyjnych Wokulski, którego właściwe przepisy odnoszące się do ubioru – i jest to ważna dyrektywa – „w rezultacie nic nie obchodzą”. Owym ideałem okazuje się młody polski uczonek – tym bowiem najwyższym w oczach Prusa powołaniem został obdarzony – Ochocki, którego nazywa się wprost „młodym, pięknym, genialnym” (2, 235) lub „młodym, pięknym, zdolnym” (2, 237). O nim to w sposób rzadko spotykany w utworach Prusa informuje narrator, poprzedzając informację zapowiedzią, iż jest to „odkrycie” Wokulskiego:

Młody człowiek, aczkolwiek wyglądał elegancko, nie był wcale elegantem; nawet nie zdawał się troszczyć o swoją powierzchowność. Miał rozrzucone włosy, nieco zsunięty krawat, u kamizelki guzik nie zapięty. Można było domyślać się, że ktoś bardzo starannie czuwa nad jego bielizną i garderobą, z którą jednak on sam postępuje niedbale, i właśnie to niedbalstwo, przejawiające się w dziwnie szlachetnych formach, nadawało mu oryginalny wdzięk. Każdy jego ruch był mimowolny, rozrzucony, lecz piękny. Równie pięknym był sposób patrzenia, słuchania, a raczej niesłuchania, nawet – gubienia kapelusza. [1, 302]

7

Poczucie umowności, konwencjonalności, sztuczności kostiumu, a zatem jego przynależności do szeroko rozumianej kultury w jej zmieniających się historycznie wersjach i w opozycji do natury, wydaje się jednym z najmocniej akcentowanych przez powieść przeświadczeń westymentarnych. Umowność ta może być rozumiana w bardzo szczególny sposób. Charakterystyczna jest z tego punktu widzenia wypowiedź włożona w usta francuskiego hrabiego „w najwyższym stopniu dotkniętego zarazą demokratyczną” (1, 284), wypowiedź obdarzona zarazem strukturalnie aprobatą auktorialnego w tym fragmencie narratorskiego:

To tylko kulisy i kostiumy, które z jednego Wojtka robią księcia, a z innego parobka. W rzeczywistości jeden i drugi jest tylko lichym aktorem. [1, 285]

Kostium w takim rozumieniu nie jest tylko eksponentem dystynkcji, ale także i zarazem jej właściwym i wyłącznym desygnatem. Pochodząca ze skonwencjonalizowanego repertuaru stylistycznego teatralna metafora życia społecznego i właściwej mu hierarchizacji stosunków odświeżona tu zostaje o tyle, że kwalifikator *liczy* zakłada wariantywność życiowego teatru. Tym samym teatralności zewnętrznej zostają przeciwstawione walory umysłu i ducha, które mogłyby uczynić teatr życia lepszym (w moralnym i estetycznym zapewne znaczeniu), nie likwidując jego umowności czy swego rodzaju fikcjonalności. Jedną z powieściowych diagnoz nie tylko polskiej rzeczywistości społecznej końca XIX wieku – wiążącą się z rozpatrywaną tu funkcją ubioru – głosi, iż przeważają wśród Polaków manekiny, których pożądane przekształcenie w pełnowartościowe, „żywe” osoby, jeśli to w ogóle możliwe, utrudniają wielorakie przeszkody historycznej, politycznej, ekonomicznej i psychospołecznej natury.

Przeciwnością ubioru jako istotnej i stałej własności człowieka jest naogół, skrajny brak ubioru. Znaczące wydaje się, że jedyną z powieściowych

figur dosłownie pozbawianą ubioru w akcji powieści jest tytułowa lalka, własność Heluni Stawskiej, koronny dowód umożliwiający w sądzie obalenie fałszywego oskarżenia o kradzież:

Sędzia wziął do rąk lalkę, która tyle narobiła zgryzoty, i urzędowym szczyrykiem rozciął jej naprzód stanik, a następnie począł z wielką uwagą odpruwać głowę od tułowia. [...]

– Mamo, dlaczego ten pan rozbiera Mimi? Przecież ona będzie się wstydzić...

[...]

– Ach, mamo, po co on ją kraje?... To strasznie boli!... [...]

[...]

Tymczasem głowa Mimi spadła na papiery. [2, 333]³⁴

Ustalenie, do kogo należy lalka, na podstawie samego ubioru, choć różnego od ubiorów lalki baronowej Krzeszowskiej, nie było w tej jednej z kluczowych scen powieści możliwe. Baronowa wywodzi bowiem, że pani Stawska ową lalkę „dla niepoznaki przebiera [...] w inną suknię” (2, 331). Pozowanie, ukrywanie pod maską kostiumu innej, prawdziwej egzystencji było wielokrotnie podnoszonym w powieści motywem. Aby zatem triumfować mogła sprawiedliwość, lalka została pozbawiona nie tylko ubioru – wszak prawda jest naga, ale także właściwej sobie formy egzystencji, życia – prawda o życiu jest prawdą śmierci.

Obok opozycji ubiór – nagość naturalna³⁵ dla ukształtowania analizowanej sceny ważna jest też opozycja kultura – natura i jej wariant: fałsz – prawda. Najdalej idące będzie tu wyobrażenie, powielane w powieści, że brak ubioru może oznaczać śmierć. Matka pani Stawskiej mówi o swym zaginionym zięciu:

Bo że poczciwy Ludwiczek już umarł, za to głowę sobie dam uciąć... Tyle razy mi się śnił, a zawsze albo nagi, albo jakiś inny, nie ten... [2, 357]

Do nagości z kolei jako niedozwolonego braku ubioru (nagość kulturalna) odnosi się w scenie sądowej uwaga córki pani Stawskiej o wstydzie taką nagością wywołanym. Uruchomieniu podlega w ten sposób również erotyczny aspekt nagości.

Najogólniej rzecz ujmując, w *Lalce* częściej niż kobiety rozbierają się (tak jak i ubierają się) powieściowi mężczyźni. Obnażanie się jest również w ich przypadku bardziej dosłowne, także z uwzględnieniem płciowej strony nagości. Np. Rzecki może umieścić w swym pamiętniku następującą scenę:

– Właśnie sąsiad z przeciwka skarży się na panów dobrodziejów! [...] Że panowie chodzą nago... po pokoju... [...] niech panowie raczą uwzględnić, że on ma dorosłą córkę.

– A cóż mnie do tego? Ja nie jestem jej ojcem. Stary błazen! słowo honoru, i przy tym łże, bo nago nie chodził.

– Sam widziałem... – wtrącił rządca.

– Słowo honoru, kłamstwo! [...] Prawda, że Maleski chodzi bez koszuli, ale w majtkach, a Patkiewicz chodzi bez majtek, lecz za to w koszuli. Panna Leokadia widzi cały garnitur...

– Tak, i musi zasłaniać wszystkie okna – odparł rządca.

– To stary zasłania, nie ona [...]. Ona wygląda przez szpary między firanką a oknem. [2, 59]

Wobec kobiet obaj narratorzy i męskie figury powieściowe bywają dyskretniejsi, stopień obnażenia zaś daleko skromniejszy. Panna Izabela wprawdzie, jak sądzi Wokulski: „przy takich jak ja parweniuszach nie wahałaby się kąpać” (2, 167 – 168), ale otrzymałszy od niego medalion, „kiedy przyszło wsunąć go

³⁴ Na inny aspekt znaczeniowy tego epizodu zwraca uwagę Z. Mitosek w artykule „Lalka” – epizod czy nazwa? (w zbiorze: *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, s. 177 – 178).

³⁵ Rozróżnienie: nagość kulturalna – nagość naturalna, zob. Faryno, *op. cit.*, s. 193.

za stanik, spuściła oczy i zarumieniła się” (2, 420). Cnotliwą panią Stawską rozbierają tylko w myślach zakochani w niej mężczyźni: Mraczewski – „Ach, panie! Co za temperament, co za ciało... A gdybyś pan widział, jak wygląda w kaftaniku!...” (1, 268), i Rzecki – „Niechby się nawet pani Stawska ubierała przy mnie. Cóż by mi to szkodziło?” (2, 283). Najśmielsza z wielkich kobiecych figur, pani Wąsowska, której Wokulski za jej przyzwoleniem „włożył rękę pod siodło” (2, 217), pozwala innemu zaledwie „odpiąć dwa guziki u rękawiczki i pocałować się w rękę” (2, 372). Tylko od rozżalonego na kobiety Ochockiego dowiedzieć się można, iż uważają one, że „dekoltować się do pasa jest dobrze” (2, 224), a zatem i tak głębokie dekolty zapewne noszą.

Skądinąd najczęściej to kostium, a nie jego brak, wydobywa i ochrania zarazem płciowość powieściowych postaci. Izabela potrafi – by przypomnieć tę jedną z kilku powieściowych scen – „w tej sukni, z tą różą [...] wyglądać jak bóstwo” (1, 412). Np.: Wąsowska „miała obcisłą amazonkę, kształty Junony” (2, 205) lub też „była w ciemnej sukni, doskonale uwydatniającej jej posągową figurę” (2, 531). Wokulski w podobny sposób i w podobnej funkcji:

Ubrał się w garnitur frakowy i stanąwszy przed lustrem uczuł zadowolenie. Ten obcisły strój najlepiej uwydatniał jego atletyczne kształty. [1, 408]

Znamienne, że jedyna w powieści nazwana z imienia reprezentantka uzawodowionego erotyzmu, przekonana, że sprzedaje swoją usługę, pozbawianie się ubioru rozpoczęła i zakończyła „wyjmując szpilkę z kapelusza” (1, 184). Symbolika tego aktu, wymowniejsza od zredukowanej do minimum czynności fizycznego obnażania się, pozwala odczytywać go jako rezygnację z osłony przed obcym, bezbronność i zarazem pozbycie się środka (w postaci biżuterii) czarodziejskiego, magicznego³⁶, którego działanie w tym przypadku wiążeło pozostającą w jego mocy postać. Bezbronna podda się zamiarom Wokulskiego i pozwoli sobą powodować. Pozbycie się szpilki rozpocznie proces wewnętrznej przemiany upadłej kobiety i jej powrót do normalnego życia. Jej przyszły mąż, który w fabule powieści pojawi się o wiele później, podczas oprowadzania Wokulskiego i Izabeli po ruinach zaslawskiego zamku opowiada, nie poznawszy jeszcze przyszej żony, legendę o pannie, „która śpi przez taki interes, że jej ktoś wbił złotą szpilkę do głowy” (2, 252), a którą przywrócić można normalnemu życiu po przezwyciężeniu wielu przeszkód i „byleś pannie wyjął szpilkę z głowy” (2, 254). Obie pary ekwiwalentnie łączy, w tym miejscu bardzo wyraźny, rozbudowany szereg podobieństw i kontrastów o istotnym znaczeniu dla przesłania powieści.

Pozbywanie się ubioru, rozbieranie się, oraz skontrastowane z nim ubieranie się aktualizują tematyczną opozycję między tym, co publiczne i społeczne, a tym, co prywatne, indywidualne i intymne, i zarazem budują granicę między tymi dwiema sferami. Rytm życia protagonisty wyznaczają informacje westymentarne: „Północ. Wokulski zaczął się rozbierać” (1, 318) i „Ubrawszy się [...] usiadł do rachunków” (1, 319), lub: „Przypomniawszy [...] sobie, że jest tu z wizytą, szybko począł się ubierać” (2, 191). Podobnie Rzecki:

Rano budził się zawsze o szóstej [...]. [...] zrywał się nagle, wyskakiwał na środek pokoju i rzuciwszy na łóżko szlafmycę, biegł pod piec do wielkiej miednicy, w której mył się od stóp do głów [...].

³⁶ Zob. P. Reinacher, *Die Sprache der Kleider im literarischen Text: Keller, Walser*. Bern 1988, s. 58 n.

[...] wciąż ubierając się z pośpiechem, [...] mylił się przy zapinaniu mankietów, [...] czesał się nie patrząc w lustro i w pół do siódmej był gotów. [1, 20]

W stronę prywatności odsyła również niekompletność stroju oraz, szczególnie, poza okazjami publicznymi i tylko w domu wkładany ubiór jednoznacznie „prywatny”: szlafrok, którego frekwencyjna kariera wydaje się wprost niezwykła. Noszą go – uwolnieni przy jego pomocy od obowiązków typowych dla ich stałych życiowych ról lub zmuszeni do ich przejściowego zaniechania – Wokulski, Rzecki, Izabela i jej ojciec, Szuman, baronowa i baron Krzeszowscy. W ubiorze tym jakby nie trzeba uczestniczyć w życiowym przedstawieniu, można być sobą i tylko dla siebie oraz u siebie, można być zmęczonym, chorym, zbierającym siły, oddanym myślom i marzeniom – z charakterystycznym zastrzeżeniem: swobodnego i ograniczonego temporalnie wyboru tego rekvizytu prywatności, bezładu i swobody. Szlafrok, w który ubierała Wokulskiego żona z zamiarem odizolowania go od świata i posiadania wyłącznie dla siebie, stanowił dokładne zaprzeczenie niezwykłych swych właściwości, tak cennych dla wszystkich innych osób wkładających szlafrok.

Na zakończenie odwołajmy się raz jeszcze do tekstu postaci, która – choć nie pierwszoplanowa – jakby z perspektywy westymenarnego ukształtowania świata przedstawionego *Lalki* wypowiada kwestie niebagatelne i funkcjonalnie wykraczające poza segmenty fabularne, do których formalnie kwestie te należą. Chodzi o cytowanego już pana Jumart, który po zakończeniu swoich czynności hotelowego sekretarza Wokulskiego odbywa z nim rozmowę prywatną, odsłonić mającą mechanizmy i znaczenia ról dopiero co odegranych przez korowód oryginalnych interesantów. Sytuację organizatora prezentacji gości, w której występował jako opłacony podwładny, od sytuacji prywatnej rozmowy z Wokulskim oddziela Jumart znamiennej kwestią, w której przede wszystkim ubiorowi przypisana zostaje funkcja budowania stosunków publicznych, jego brakowi zaś funkcja osiągnięcia prywatności. Wyrażnym echem pobrzmiwają w wypowiedzi Jumarta problemy tutaj rozważane – zbiorowego, społecznego charakteru ubioru oraz jego teatralnie kreacyjnego i konwencjonalnego statusu. Równie wyraźne jest w niej echo demonstrowanego również z pomocą powieściowego westymentum poglądu demokratycznego, głoszącego wyższość zasług rozumu i serca nad przywilejami urodzenia, stanowiska i majątkowego statusu. Ale można ponadto doszukiwać się w tej wypowiedzi znaczeń metatekstowych. Bezpośrednie znaczenie kostiumów użytych przez protagonistę, jego rozmówcę i nade wszystko przez gości przed chwilą przyjętych – nie bywa eksplikowane bezpośrednio. Kostiumy muszą zostać rozpoznane przez odbiorcę i takiemu rozpoznaniu w obrębie świata przedstawionego służy dalszy przebieg rozmowy obu postaci. Ponieważ z wyglądu ubioru wywodzi się świat pozatekstowy, ubiór literacki wskazuje na fikcyjność i schematyczność świata powieściowego. Ubioru muszą zarazem zostać rozpoznane przez czytelnika powieści w akcie lektury, którego fragmentarycznym tylko zapisem mogą być niniejsze wywody; w akcie lektury, w którym czytelnicy stają się sobie równi. Sygnifikantem można przypisać wiele sygnifikatów – odpowiednio do złożoności westymenarnego kodu, niejednoznacznego, otwartego na różne interpretacje. Jak powiedział Jumart:

Przedstawienie skończone, kostiumy idą do składu, aktorzy stają się równi sobie. [1, 105]